

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LE JEU IRONIQUE COMME ESPACE DE RÉSISTANCE

DANS UNE PRATIQUE INSTALLATIVE

MÉMOIRE-CRÉATION

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ARTS VISUELS ET MÉDIATIQUES

PAR

JEAN-PATRICK BÉRUBÉ

AVRIL 2006

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## LISTE DES FIGURES

1 - 2	<b><i>Demi-mesure</i></b> (2005)	
	Installation - présentée à la Manif d'art 3, Québec	
	16 X 16 X 3 pieds .....	5
3 - 4	<b><i>A priori / aporie</i></b> (2004)	
	Installation <i>in situ</i> , Intervention présentée dans le dépôt du Centre de diffusion de la maîtrise en arts visuels et médiatiques (CDEx),	
	Objets mixtes .....	6
5 à 10	<b><i>Fantasmagorie plus ou moins factice</i></b> (2004)	
	Installation <i>in situ</i> dans un conteneur de transport, présentée à Désert,	
	6 <sup>e</sup> Manifestation internationale vidéo et art électronique	
	Objets mixtes - 8 X 40 pieds .....	8
11-12	<b><i>Banc public aérien</i></b> (2004)	
	Manœuvre, présentée à Pique-Nique V	
	Styromousse, ballons - 7 X 9 pieds .....	13
13-14	<b><i>River son clou</i></b> (2005)	
	Installation photographique, présentée à la galerie Séquence,	
	Chicoutimi 7 X 6 pieds - Hologramme, boîte .....	14
15-16	<b><i>Point de suspens...</i></b> (2005)	
	Photographie - 5 X 4 pieds .....	15
17	<b><i>One minute sculptures</i></b> Wurm, E. (1997-1998)	
	(Série réalisé à Brême et à Vienne). Image tirée du site Internet artmag.	
	<a href="http://www.artmag.com/museums/a_greab/agblsps/wurm.html">http://www.artmag.com/museums/a_greab/agblsps/wurm.html</a> .....	17

18	<b><i>Selon toutes vraisemblances</i></b> (détail) (2005) Installation, présentée à la galerie Séquence, Chicoutimi Poutre, cône, balai - 7 X 7 pieds .....	17
19	<b><i>Pression</i></b> - (2003) Photographie 50 X 60 pouces .....	18
20	<b><i>Menaces imminentes</i></b> (détail) (2003) Série de 10 photographies – 20 X 24 pouces .....	19
21-22	<b><i>Sans doute (?)</i></b> (2005) Intégration <i>in situ</i> , présentée dans le cadre de l'événement Pique-Nique VI au parc Lafontaine, Montréal – Tremplin .....	25
23	<b><i>Embarras/débarras?</i></b> (détail) (2004-2005) Installation, présentée à la galerie Skol, Montréal Matériaux mixtes - 10 X 32 pieds .....	30
24	<b><i>Embarras/débarras?</i></b> (2004-2005) Installation, présentée à la galerie Skol, Montréal Matériaux mixtes - 10 X 32 pieds .....	32
25	<b><i>Brimade : compromis ou plaisanterie?</i></b> (2004-2005) Projet d'intégration jamais réalisé pour des raisons de sécurité .....	33
26	<b><i>Embarras/débarras?</i></b> (2004-2005) Installation, présentée à la galerie Skol, Montréal Matériaux mixtes - 10 X 32 pieds .....	36

## TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES .....	iii
RÉSUMÉ .....	iv
INTRODUCTION .....	1
CHAPITRE I	
RÈGLES ET STRATÉGIES DU JEU .....	4
1.1 Paradoxes et ambiguïtés .....	4
CHAPITRE II	
LE BUT DU JEU : L'IRONIE ET L'INCONGRU .....	11
2.1 Le quotidien .....	11
2.1.1 Survivre au réel .....	12
2.1.2 Contrôler l'invisible .....	15
2.2 L'incongru .....	16
2.3 Quand l'humour devient ironie .....	20
2.3.1 L'ironie contre la répression .....	21
2.3.2 L'ironie : comédie ou tragédie ? .....	22
CHAPITRE III	
L'ESPACE DE JEU COMME RÉSISTANCE .....	26
3.1 La case départ : l'espace comme lieu pratiqué de l'expérience .....	27
3.1.1 Les déplacements comme expérience .....	28
3.1.2 D'une case à une autre : le passage de frontières .....	29
3.1.3 Limites ou passerelles? .....	30
3.2 La résistance .....	33
3.3 Les placards .....	35
CONCLUSION .....	37
BIBLIOGRAPHIE .....	39



## RÉSUMÉ

Ma pratique en installation recourt volontiers à la photographie et à la vidéo narratives. Familier avec l'écriture évocatrice et déconcertante, je ne cesse de puiser dans ma vie comme elle vient, mixte, compliquée de réalité plus ou moins maîtrisable, remplie de contradictions et de contrariétés. Des expériences qui nous laissent peu de choix, de latitude et de possibilités d'agir ou de réagir. Est-ce une thérapie par l'art? Rien n'est moins sûr. J'ai plutôt un fort penchant à considérer pour ce qu'il est le désordre situé à l'intérieur de moi lorsque je vis des situations ou des sentiments sur lesquels je n'ai aucun ou pas de contrôle. Je cherche à explorer l'état précaire (entre-deux) entre le familier et l'inconnu, entre la stabilité et l'écroulement. Mon but n'est pas de comprendre cet état, mais de lui résister et de lui tenir tête. Mais quelles-sont les stratégies d'adaptation ou de prévention qui permettent de réagir à ces «conditions contraignantes»?

L'espace et le lieu sont très importants dans mon travail, tant dans le processus de création que dans l'œuvre elle-même. Le jeu me permet de jouer, comme il implique de déjouer les attentes. Capable de susciter des paradoxes et d'élaborer des ambiguïtés, l'intégration au lieu me permet de franchir et de dépasser les limites fixées. Mes œuvres s'offre ainsi comme des espaces de résistance et de rupture avec les normes et les conventions, leur conférant parfois une dimension inattendue. Abordant nos univers de référence pour en faire jaillir la dimension inquiétante et déstabilisante et pour en extraire la part d'angoisse ou de mystère, mes œuvres peuvent aussi bien abolir le plaisir que de le provoquer.

Activant des réalités impalpables et des temporalités hétérogènes, souvent déroutantes, je place l'individu (acteur ou spectateur) ou des objets dans des mouvements circulaires, des allers-retours ou des discontinuités qui déstabilisent et brisent la conception habituelle et linéaire du monde.

Mots clés : arts visuels, installation, in situ, ironie...

## INTRODUCTION

Mes recherches en arts visuels portent sur une représentation à la fois fictive et réelle de ce que l'on pourrait nommer des états intermédiaires vécus par des individus ou subis par des objets dans diverses situations de « crise ». Ce travail de représentation est multidisciplinaire, en ce sens qu'il fait appel à différentes pratiques : l'installation, la manœuvre, la photographie et la vidéo.

Il y a quelques années, mon travail portait principalement sur l'installation et il s'est transformé lorsque j'y ai graduellement intégré la vidéo et la photographie. Au départ, il mettait en question mon processus créateur par l'utilisation de métaphores et d'analogies, mais en réfléchissant sur les étapes déjà franchies dans l'élaboration de mon travail antérieur, j'ai pris conscience que j'interrogeais constamment des petites parcelles plus ou moins maîtrisables de la réalité. C'est à ce moment que j'ai compris que mon travail était habité par une thématique prenant appui sur des moments de confusion où je mettais en relation des sujets (objets et individus) tentant de maintenir leur équilibre physique ou psychologique dans diverses situations de vulnérabilité.

Je m'intéresse plus particulièrement aux brefs instants et aux états intermédiaires durant lesquels chacun de ces sujets manifeste ses angoisses et inquiétudes provoquées par des signes ou des indices qui laissent prévoir un danger, une déception ou un désir. Il s'agit d'instantanés critiques où le sujet se trouve en état de lutte intense, de prise de conscience et de tentatives de contrôle de soi dans différentes situations conflictuelles qui menacent d'éclater en désordre. Des zones de tension où je confronte le spectateur à ces étranges sentiments d'égarements et d'instabilités émotionnelles, soit en l'invitant à vivre son propre enchaînement d'actions par représentation (photographie, vidéo), soit en lui imposant d'en faire l'expérience, par immersion (installation). C'est à travers ces



champs de recherche que j'ai tenté de saisir et de structurer mes réflexions déjà amorcées sur ma pratique qui persiste depuis maintenant cinq ans.

Dans ce mémoire, je n'ai pas la prétention de dire et de savoir comment organiser (ou désorganiser) au mieux les choses et les gens en leur assignant un rôle à jouer ou des œuvres à consommer. J'utilise le quotidien en tentant simplement de me soustraire à un conformisme en usant de ruses et de tactiques subtiles. Je détourne les objets et les codes, me réappropriant l'espace et ses usages à ma façon. Surprises, étonnements, astuces et pièges, guet-apens, confusion, embarras, coups de théâtre, déplacements et mise en scène, j'utilise ces différents procédés, méthodes et approches pour illustrer, à qui sait le voir, que chacun tâche de vivre au mieux l'ordre social et la violence imprévisible des choses.

Il faut prendre conscience que l'imprévisible nous apprend beaucoup, l'éclaircir m'apparaissait un besoin. Mais comment donner une réalité à cette recherche fondamentale? J'hésite, je tâtonne, je cherche un mode d'intervention adéquat. Je réfléchis aux problèmes d'obéissance et de passivité, à différentes pertes de contrôle.

Ce travail théorique définit un ensemble d'objets et une suite d'interrogations qu'une patiente observation quotidien a permis de dégager. Ainsi est ressorti ce qui, majoritairement, ne figure qu'à titre de résistance ou d'inertie en réponse à différentes situations d'inquiétude et de vulnérabilité. L'essentiel de ce mémoire ne dira rien d'autre, sinon les moyens et les solutions utilisés pour y arriver.

J'ai cherché non à proposer des solutions mais d'abord à rendre intelligible ce qui survenait dans mes œuvres. L'objet n'est pas de tenir un discours sur mon désarroi, sur mes gémissements ou sur mon insécurité, mais de chercher le sens caché des êtres et des choses, ce qui reste encore mystérieux dans ces moments de confusion. Cette réflexion, ces désordres, ces frontières, cette révolte, que disent-ils de la société, de ces secrets, de ces lacunes, de ces espérances? Dans la faille du dire et du faire, que dois-je déceler?



Puisque ces considérations touchent l'ensemble de mes travaux, quelques œuvres seront brièvement décrites dès le premier chapitre afin de faire voir ce qui est impliqué lorsque je mentionne «mes œuvres». Ces descriptions aideront à articuler plus clairement mes réflexions pour la suite du mémoire. Ainsi, cela permettra de mieux comprendre sur quoi reposeront mes raisonnements et de quelle manière je compose l'ensemble de mon travail.

## **CHAPITRE I**

### **RÈGLES ET STRATÉGIES DU JEU**

Tromperie, illusion? Mes œuvres tentent sans cesse de déconcerter et de provoquer le spectateur. Mes dispositifs sont à la fois très simples et très complexes. Parfois menaçants ou décevants, ils sont destinés à surprendre, à déjouer, ils tentent de déranger et d'amuser à la fois.

Inspirées de la réalité et de la vie quotidienne, mes œuvres deviennent souvent source de fiction. À première vue, elles se composent d'éléments anecdotiques et narratifs, mais elles peuvent parfois provoquer l'inquiétude. De façon imprévisible, l'espace et les objets du quotidien, organisés selon un certain ordre (ou désordre), mettent progressivement le spectateur dans des situations physiques ou psychologiques déstabilisantes ou l'obligent à des déplacements suscitant le même inconfort. D'abord surpris, puis ensuite amusé, le spectateur prend doucement conscience de la supercherie, mais aussi de l'ironie des propositions, car ce travail correspond à la fois aux caractéristiques de la réalité et à celles de la fiction.

#### **1.1 Paradoxes et ambiguïtés**

Que ce soit par son côté tragique ou absurde, mon travail est une perception de l'idéal, du désir et de l'envie. Jouant ainsi sur la déception et l'impuissance du spectateur, je tente de nous emprisonner dans nos propres anticipations et nos frustrations afin de faire jaillir une dimension inquiétante et déstabilisante, pour en extraire une part d'angoisse et de mystère. Le but est d'abolir le plaisir autant que de le provoquer.

Tout d'abord, dans mon installation *Demi-mesure* (fig. 1 et 2), le trampoline apparaissait comme générateur de désir et comme produisant et contrôlant le plaisir. Je crois que d'une certaine façon, les interdictions idéalisent un «produit» (nous attirent), mais l'isolent également. Paradoxalement, cette aliénation permet de déclencher un désir et, par le fait même, de créer un manque.



fig. 1



fig. 2

Plaisir ou danger? Filet ou catapulte? Le trampoline est avant tout un jeu, mais il est capable de susciter des paradoxes et d'élaborer des ambiguïtés. Non seulement il peut susciter le rire et le plaisir, mais il peut également provoquer la peur et le danger. En effet, son «filet» sous tension pourrait servir de catapulte pour projeter n'importe quels objets ou individus vers un éventuel danger, mais il pourrait également servir de filet de sécurité.

J'ai remarqué que mon travail contient toujours une série de contradictions qui lui donne un caractère à la fois dramatique et ludique. Partant de l'idée que tout ce qui est visible peut comporter un côté caché ou invisible, mes dernières installations révèlent autant qu'elles dissimulent, elles stimulent, mais peuvent également engendrer la déception.



*A priori / Aporie* (fig. 3 et 4) consistait à intervenir (exposé) dans le dépôt de la galerie et à montrer son contenu dans l'espace habituel d'exposition (la galerie). En observant les amas d'objets (du dépôt) dans différents endroits de la galerie, il était très intéressant d'y retrouver les traces des expositions précédentes, de dévoiler, ou d'avoir la « permission » de voir ce qui est habituellement caché et interdit.



fig. 3



fig. 4

En se dirigeant vers le dépôt le spectateur constatait que le plancher avait été peint orange et qu'une poutre en tension, allongée d'une bouteille de lave-vitre en équilibre, semblait précaire et soutenir l'entrée. En s'approchant de la porte, un détecteur de mouvement déclenchait un gyrophare et un couteau électrique qui faisait un bruit énorme (effet de surprise et sursaut presque garantis!).

Certains visiteurs n'ont même jamais osé entrer. C'est que le spectateur jouet de ses désirs ou de ses peurs, devait alors choisir vers quel objet, à demi révélé, se diriger ou pas. Une fois entré, le spectateur, angoissé, découvrait

différents «pièges» et dispositifs : une tablette instable, soutenue par des poutres en tension, menaçant de s'écrouler à chaque fois que le gyrophare était activé ; un chuchotement incompréhensible, sortant d'un haut-parleur placé en haut d'une échelle inaccessible ; le portrait photographique d'un individu qui semble avoir peur qu'un sac, rempli de couvercles, lui tombe sur la tête. Un couteau électrique qui coupait peu à peu une corde en tension à chaque fois qu'un nouveau visiteur entrait, et qui menaçait de faire tomber une boîte (suspendue par la corde) sur la prochaine personne qui pénétrerait dans le dépôt, etc.

Peu à peu, le spectateur constatait qu'il était victime d'une «arnaque», que tout était faux et qu'il n'avait aucun contrôle sur la situation, soit qu'il constatait que les pièges étaient faux, soit qu'il était placé devant des impossibilités ou qu'il était simplement devant de faux dispositifs. Notamment, le spectateur ne pouvait pas identifier ce qui était déjà là ou ce qui ne l'était pas. L'idée était de jouer avec des apories (contradictions) pour déjouer les *a priori* (attentes) du spectateur.

Mon but était d'amener le spectateur à se déplacer d'un objet ou d'un espace à un autre en tentant de faire en sorte que ce qu'il découvre soit différent de ce qu'il imagine et, qu'en revanche, un nouvel objet ou un nouvel espace se présente à lui, en apparence plus intéressant que le premier. Ce renouvellement est essentiel pour soutenir le changement spatial. Pour tout dire, ce n'est pas nécessairement l'objet qui est intéressant, mais sa nouvelle fonction et sa nouvelle position dans l'espace.

Poursuivant autour des notions de tragique et de complexification de gestes simples, *Fantasmagorie plus ou moins factice* (fig. 5 à 10) est une autre de mes installations qui excelle dans ce domaine. Cette installation était présentée dans un conteneur de transport. Le plancher était recouvert de granules de styromousse et on entendait le bruit très fort d'un crépitement de braises.



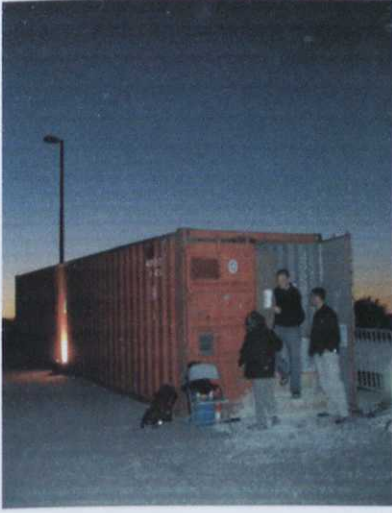


fig. 5



fig. 6

En entrant, le spectateur faisait face à un amoncellement de boîtes en carton et avait le choix entre deux 2 couloirs. Le couloir de droite était un cul-de-sac. Par conséquent, le spectateur devait retourner sur ses pas. Néanmoins, s'il portait une attention particulière au fond du couloir, il découvrirait, sur le dessus d'une boîte, le trompe-l'œil d'une graine de styromousse qui recouvrait le plancher.



fig. 7



fig. 8



En prenant le second couloir, le spectateur angoissé avançait dans la pénombre, déséquilibré par une faible pente et par les granules de styromousse. À mi-chemin, il se retrouvait dans une seconde pièce éclairée par intermittence avec un néon ultraviolet. Lorsque la lumière éclairait la pièce, elle découvrait des écritures invisibles à l'œil nu sur certaines boîtes, mais la lecture était interrompue à chaque fois que la lumière s'éteignait. Au gré de son parcours, l'angoisse du spectateur diminuait et se transformait peu à peu en jeu. Dans la dernière pièce, le spectateur se retrouvait dans le noir total et était complètement déséquilibré par un laser qui montait et descendait, imitant le mouvement d'une vague. Lorsque le laser frappait le plancher de granules de styromousse, celles-ci se transformaient en une parfaite illusion de braises qui crépitaient.



fig. 9



fig. 10

Mes dispositifs et mes subterfuges sont simples, pour la plupart, inoffensifs, sinon malicieux. Je construis des installations conçues comme des attrapes. Chacune de ces propositions dérangent et passionnent à la fois. Mystérieuses, elles laissent souvent soupçonner un danger réel.

Mes œuvres dont les titres indiquent sans équivoque l'objet et ses causalités (*Demi-mesure, A priori / Aporie, Fantasmagorie plus ou moins factice, Selon toutes vraisemblances, Comble : surcharge ou décharge?, Brimade : compromis ou plaisanterie? River son clou, Point de suspens..., Sans doute (?)*, *Embarras / débarras*) sont d'une incontestable fonctionnalité qui leur assurent une certaine efficacité et renvoient à une ambiguïté sans conteste.

De ce fait, mes dispositifs, construits au moyen d'objets du quotidien, sont évocateurs d'un futur «malaise». L'idée générale de ce travail et ce qui est important, ce sont les moyens et les ruses utilisées pour capturer la proie; ils sont destinés à tromper. Le plus étonnant, c'est que même si certains éléments paraissent troublants, ils sont dangereusement attirants. Pourtant, après ces premières impressions, apparaissent souvent le doute et l'inquiétude.

## **CHAPITRE II**

### **LE BUT DU JEU : L'IRONIE ET L'INCONGRU**

L'ambiguïté et le paradoxe sont des notions importantes dans mon travail, mais l'outil le plus terrible que j'utilise, qui est aussi le secret de mon équilibre, c'est l'ironie. Essayez de savoir si je crois ou pas à ce que je fais ou à ce que je suis en train de dire... Douter du vrai accompagne constamment le soupçon que tout est faux. Et si cette démarche n'était qu'un instrument de travail et d'amusement pour augmenter mes soupçons ou simplement un moyen de transgresser les règles ? Notre destin commun n'est-il pas d'être leurré, frustré, contraint, soumis à la loi, trompé ? Par conséquent, je ne peux apporter aucune consolation, car l'ironie implique que j'y suis comme tout le monde.

L'ironie c'est que je passe mon temps à tenter de contrôler les hypothèses les moins contrôlables, à imaginer des univers réels ou pas dans lesquels il est impossible de prévoir quoi que ce soit, à examiner avec soin différents objets, à exhiber mon ignorance du monde. En revanche, je suis convaincu de l'absolue nécessité d'être curieux et intellectuellement audacieux. Je crois que mon art se nourrit justement de ces examens et de ces fouilles téméraires du quotidien.

#### **2.1 Le quotidien**

De façon évidente, ma pratique semble se nourrir du quotidien et mettre l'accent sur lui en tant qu'objet d'appropriation ou de réappropriation. Cette constatation m'amène à parler de pratiques diversifiées concernant l'objet et sa présentation, l'objet usuel comme œuvre d'art (ready made), l'objet désuet ou abandonné. Ces pistes de recherche sont de bons points de départ, mais ma pratique relève avant tout d'une conviction obsessive qui s'exprime par une



sensibilité esthétique puisant dans notre capacité à nous émerveiller ou à paniquer devant des petites «détresses» quotidiennes.

Qu'elles soient dans un espace public ou un espace de galerie, mes œuvres répondent aux mêmes intentions, c'est-à-dire faire voir le rapport ambigu et paradoxal qu'elles entretiennent avec le quotidien; le détournement de sens des signes et la transgression des codes (manières de faire et d'agir, code de la route, signalisation, utilisation du mobilier urbain). Par contre, ce rapport au quotidien n'est pas à prendre au premier degré, ce n'est pas l'innocence ou la naïveté sur lesquels j'insiste, mais notre fragilité, notre incertitude et notre impuissance face à un pouvoir «anonyme». D'apparence superficielle et ironique, mes œuvres tentent de survivre au réel ou de contrôler l'invisible, mais elles dérapent et s'abandonnent à toutes sortes de fantaisies incongrues. Mais comment voit-on apparaître le quotidien dans mon travail? Y a-t-il une tension entre la banalité du quotidien et les anecdotes insolites que j'y insère?

### 2.1.1 Survivre au réel

Le quotidien est un lieu dans lequel peut surgir l'extraordinaire, mais il est aussi une occasion d'explorer des problèmes. Pour y arriver, j'étudie soigneusement certaines «images» du quotidien et j'y opère des décalages (ironie, contradictions). Par ces décalages infimes dans l'ordre des choses banales, j'énumère des éléments du quotidien desquels se détachent des indices de merveilleux. C'est parmi des choses ordinaires que se logent des signes extraordinaires et improbables.

À ce propos, *Banc de parc aérien* (fig. 11 et 12) en témoigne. Cette manœuvre, présentée au Lac des castors sur le mont Royal, consistait à faire voler une reproduction grandeur réelle d'un banc de parc en polystyrène avec des ballons à l'hélium de 40 pouces de diamètre.



fig. 11



fig. 12

L'important était de rendre la manœuvre le plus vraisemblable possible en choisissant un élément contenu dans le lieu même et reconnu pour avoir un certain poids, objet qui ne pourrait ordinairement pas voler avec quelques ballons, mais surtout dont la chute pourrait être une menace, même mortelle, s'il tombait sur quelqu'un.

Je ne vous cache pas que *Banc de parc aérien* a fait vivre toutes sortes d'émotions aux promeneurs surpris par ce spectacle déroutant et «impossible». Je crois que la plupart des gens qui étaient présents au Lac des castors ont eu le souffle coupé en voyant s'élever cette objet dans les airs. Une sorte de panique et de silence se sont installés pendant quelques secondes, et ensuite s'en est suivi l'émerveillement (renversement). Devant l'impossible, l'être humain est soit apeuré, soit tout simplement émerveillé. Si je réussis à faire vivre ces deux émotions en même temps, je suis satisfait.

L'utilisation de trompe-l'œil (sortes d'hologrammes) dans certaines de mes œuvres démontre également ce côté merveilleux et improbable qui surgit au milieu d'éléments qui peuvent paraître banals au premier coup d'œil. Par exemple, dans *River son clou* (fig. 13 et 14); une photographie représentant un écroulement

d'objets était déclouée au coin supérieur droit, tentant de faire croire au spectateur que l'affiche était déclouée par accident et qu'il pourrait la reclouer. En effet, il découvrait un marteau ainsi que le clou manquant sur une tablette placée sous l'affiche. Cependant, il constatait très rapidement que le clou n'était qu'un trompe-l'œil et qu'il ne pouvait réparer les dégâts.



fig. 13

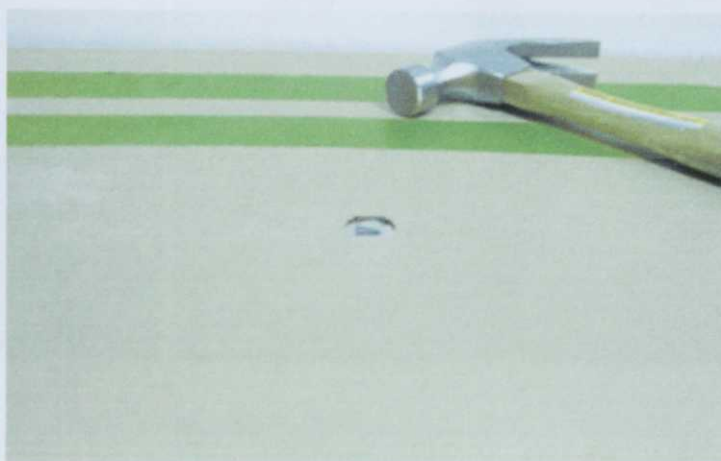


fig. 14

Dans *La structure absente*, Umberto Eco émet l'idée que l'extraordinaire doit prendre sa «force de suspension» à même la surface des lieux communs.<sup>1</sup> C'est un peu de cette façon que j'interviens dans beaucoup de mes œuvres. Par exemple, le surnaturel, dans mes œuvres, ne modifie pas complètement la structure habituelle du réel, il est accompagné d'objets reconnaissables et inspiré de lieux familiers. Ainsi, je crée des petits incidents auxquels se greffe du fantastique et où il suffirait de presque rien pour que le déroulement normal (ces accidents) du quotidien reprenne son cours. Par exemple, dans l'une des photographies *Point de suspens...* (fig. 15 et 16), un simple ballon perturbe des individus, créant un malaise absurde et facilement évitable.

<sup>1</sup> U. Eco (1972). *La structure absente*. Paris : Mercure de France.





fig. 15



fig. 16

### 2.1.2 Contrôler l'invisible

Les perspectives du visible sont vastes et d'ordinaire le regard tente souvent de chercher ces limites. Beaucoup d'artistes s'intéressent au caractère visible des lieux et des objets qui nous entourent. Pour ma part, je tente plutôt de démontrer le côté insaisissable de la réalité. Ainsi mes œuvres s'inspirent du visible pour exprimer le côté éphémère et fragile du réel en y décelant les ruptures et les brisures, les détails émouvants d'un malaise ou d'une «menace».

Quand voir, c'est sentir que quelque chose d'inéluctable nous échappe [...] quand voir c'est perdre<sup>2</sup>

<sup>2</sup> G. Didi-Huberman (1992). *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Paris, Éditions de Minuit, p. 14.

Mes œuvres sont des portes d'entrée sur le réel et elles ouvrent également une perspective fictionnelle et illusoire, mais ne cachent en rien la réalité. Sont-elles une menace? Il ne faut pas oublier que le regard, la vision, décontenance, déconcerte et déstabilise souvent nos repères. Faire voir, c'est attirer le regard, prendre au piège (nous y reviendrons). Sa force est dans son sens à la fois familier et inconnu.

Mes œuvres sont des rappels sans être nécessairement des souvenirs. L'œil voit même s'il ne regarde pas et trébuche parfois sur l'invisible.<sup>3</sup> Bien que mes éléments soient apparemment «désordonnés», il y a construction et rangement de l'espace. Les objets et les images qui composent l'œuvre se contredisent et créent des scènes discontinues.

## 2.2 L'incongru

En parallèle, je pourrais faire des liens avec les travaux récents d'Erwin Wurm, car il y a chez moi même approche ludique de l'art, même usage libre d'objets quotidiens et de moyens simples. Là où j'ai une approche plus légère, Wurm mène, à mon avis, une réflexion plus engagée sur la représentation d'une pensée critique comme résistance et comme mode de vie : «l'oisiveté comme mode de vie et la passivité comme liberté». Contre la pression sociale et politique, le travail d'Erwin Wurm propose une attitude plus «concrète» que la mienne : «se déplacer du champ habituel d'activité et rester ironiquement inerte» D'autre part, il mène une réflexion sur la création et l'image de l'artiste d'aujourd'hui, en butte à la solitude, déprimé, sans inspiration et diluant le quotidien dans l'art, qui ne me concerne pas vraiment.

Ce qui me lie particulièrement à son travail est sa façon radicale de traiter certains principes et contradictions tels que le minuscule et l'énorme, l'équilibre et le

---

<sup>3</sup> L'idée de trébucher sur l'invisible est tirée d'un poème d'Eduardo Chillida, "Guiado sólo por aroma", E. Chillida (1992). *L'espace entre les doigts*. Musée Picasso d'Antibes, p. 9.

déséquilibre, le fragile et le précaire, l'éphémère et l'incongru, notions et approche qui tendent souvent à rendre ma pratique artistique cynique et sarcastique.

Ces principes deviennent un support amusant de compréhension et d'expérimentation de différentes recherches, la notion d'assemblage par exemple : corps et objets assemblés comme un homme assis en équilibre sur un balai (fig. 17) où, en ce qui me concerne, un plafond soutenu par une poutre instable qui écrase un balai (fig. 18).



fig. 17<sup>4</sup>



fig. 18

Du coup, l'incongruité de ces situations, où n'importe qui peut facilement se projeter, suscite le rire du public. En effet, ces images sont drôles, absurdes, mais peuvent être inquiétantes, comme le sont mes personnages qui gonflent des ballons jusqu'aux limites de leur extension avant d'éclater, objets associés au plaisir et à la fête qui sont alors détournés de leur fonction habituelle (fig. 19).



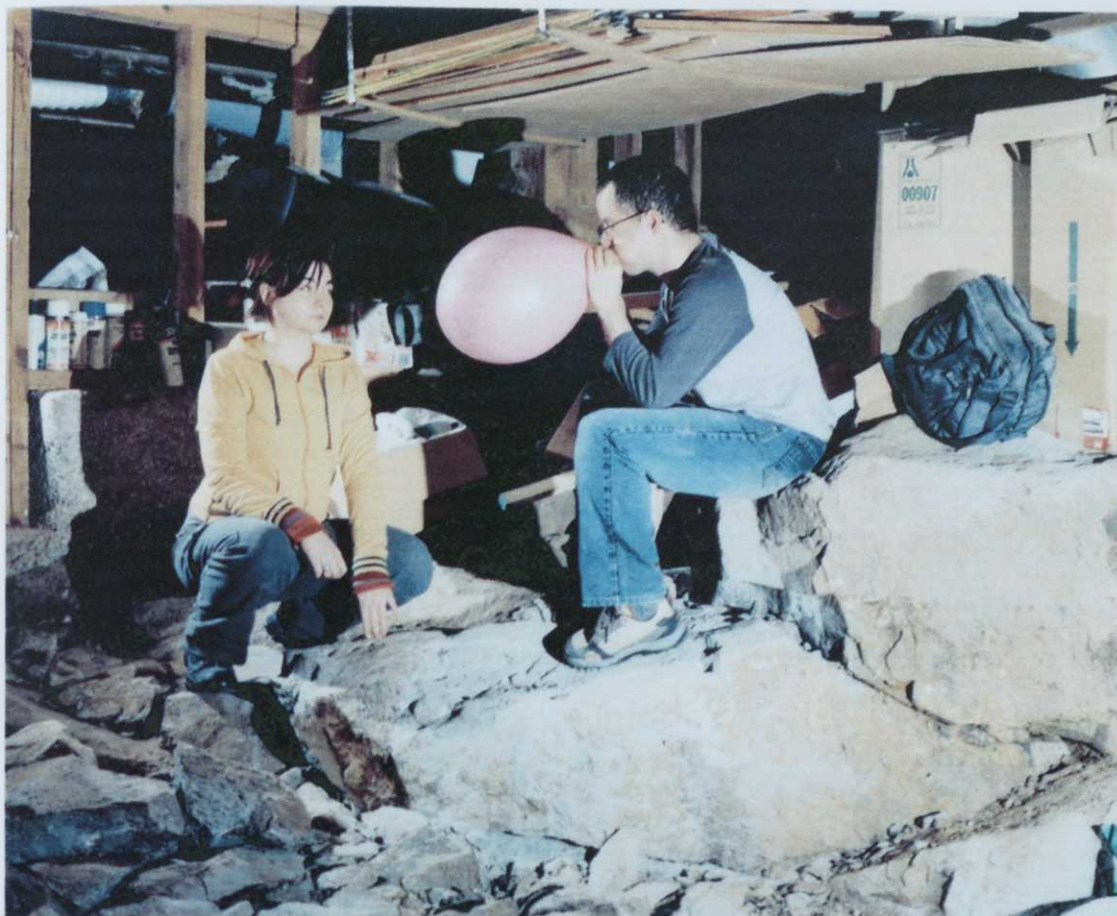


fig. 19

L'œuvre d'Erwin Wurm est une tentative permanente de mettre en scène des moments prélevés dans le quotidien pour les faire basculer dans un univers absurde et improbable.

Erwin Wurm a donc atteint son but : inverser les codes de représentation, révéler nos contradictions, nous prouver que l'absurde est au coin de la rue, tout proche du rationnel et qu'il ne tient qu'à nous de choisir.<sup>5</sup>

<sup>4</sup> E. Wurm (1997-1998). *One minute sculptures*. (Série réalisée à Brême et à Vienne). Image tirée du site Internet artmag. <[http://www.artmag.com/museums/a\\_greab/agblsps/wurm.html](http://www.artmag.com/museums/a_greab/agblsps/wurm.html)>.

<sup>5</sup> Extrait de texte tiré de *Erwin Wurm au Palais de Tokyo*. <<http://www.fca-fr.com/detail.do?noArticle=425>>, 2002.

L'incongruité et l'absurdité sont des composantes essentielles de mon travail et contribuent d'une certaine façon à alléger une certaine dramatisation du quotidien. Ainsi, je montre différents sujets dans des positions acrobatiques, gesticulant, en train de lutter contre tel ou tel objet récalcitrant livré aux forces de l'apesanteur ou bien en victimes malmenées par les contraintes d'un quotidien décidément cruel. Je pense ici à *Menaces imminentes* (fig. 20), série photo que j'ai réalisée dans laquelle différentes personnes constatent qu'un objet leur tombe sur la tête; ces objets qui habituellement les protègent menacent maintenant de les blesser.



fig. 20

### 2.3 Quand l'humour devient ironie

Si quelqu'un me demandait si je prends mes œuvres au sérieux, je lui dirais sans doute que rien n'est plus difficile que de saisir complètement l'humour en soi, surtout lorsqu'il devient ironique.

Koesller<sup>6</sup> nous parle de l'humour comme d'une juxtaposition de deux champs de référence normalement incongrus. L'humour résulterait de la découverte de similitudes variées et d'analogies implicites dans le rapprochement de concepts normalement considérés comme éloignés l'un de l'autre. Ce serait une habileté à changer de perspective et à se distancier de la menace immédiate d'une situation problématique, réduisant par là les sensations d'anxiété paralysantes. Générer de l'humour requiert donc de reconnaître l'aspect incongru, surprenant de certaines situations. Un parallèle peut être établi à là-dessus entre la notion de «shift cognitif» et celle de «recadrage»

«Recarder» signifie «modifier le contexte conceptuel et/ou émotionnel d'une situation, soit le point de vue selon lequel elle est vécue, en la plaçant dans un autre cadre qui correspond aussi bien, ou mieux, aux faits de cette situation concrète».<sup>7</sup>

C'est ici que l'humour peut devenir de l'ironie si l'on considère qu'elle consiste souvent à dire le contraire de ce que l'on dirait ou de ce que l'on devrait faire entendre... L'ironie devient une stratégie d'adaptation face à une situation de trouble à venir. Elle n'est donc pas utilisée uniquement pour se défendre, mais également pour prévenir (attaquer) une situation contraignante. Par exemple, en

---

<sup>6</sup> A. Koesller (1964). *The Act of Creation*, Londres, Hutchinson.

<sup>7</sup> Ces expressions de recadrage, reformulation ou ré-étiquetage, reprises à J. Haley (1963) et D.D. Jackson (1968), rendent compte d'une attitude du thérapeute par laquelle il répond sous un autre angle à une affirmation : une situation initialement étiquetée négativement sera réétiquetée sur un autre mode. L'objectif est de réorienter le sujet, par un recadrage de la réalité, vers une nouvelle manière de voir ses interactions de façon plus positive, de lui communiquer quelque chose à ce propos, et de le laisser ainsi plus ouvert au changement.



feignant l'ignorance on peut aussi amener un interlocuteur à découvrir sa propre ignorance.

### 2.3.1 L'ironie contre la répression

L'ironie dans mon travail semble indiquer le besoin de décharger des impulsions et des tensions; un mécanisme destiné à maintenir ma constance émotionnelle dans un monde de répression. L'ironie, par une mise à distance, me permet un contrôle sur des situations problématiques, mais suscite également une perte de contrôle.

Déconcertante, comme toutes les installations de Patrick Bérubé, *Demi-mesure* (fig. 1 et 2) invite le spectateur au jeu, mais l'empêche de s'y livrer pleinement. Aménagement paradoxal et frustrant, leurre ou promesse tenus à moitié, l'œuvre nous renvoie peut-être à cette liberté contrainte, banale et absurde, de notre condition humaine.<sup>8</sup>

Ainsi, l'ironie de *Demi-mesure* (fig. 1 et 2) pour ce qu'il donne de plaisir, fournissait une manière acceptable de s'amuser de choses interdites. Par exemple, en mettant en relation l'ironie et le lieu de contrôle. Je montre ainsi que les personnes qui ont un meilleur contrôle interne vont davantage faire usage d'ironie en situation d'échec. Ce résultat n'est pas étonnant si on considère qu'une des caractéristiques majeures de l'ironie est d'être une défense contre la menace et la frustration en permettant de gagner du contrôle sur les événements perçus comme incontrôlables.

J'utilise donc l'ironie comme moyen de communiquer des idées et de montrer des situations susceptibles de nous faire du mal. L'ironie devient alors un moyen de rire de nos peurs, de ne pas réprimer nos conflits, nos désirs inassouvis. Il nous permet de ne pas dénier notre peur de souffrir et de contrôler une multitude de

---

<sup>8</sup> P. Loubier (2005). Texte d'accompagnement d'une de mes œuvres présentée à la 3<sup>e</sup> Manifestation internationale d'art de Québec. (voir fig. 1 et 2)

stress quotidiens. En effet, l'ironie est aussi une façon de créer une distance entre soi et les problèmes et de les regarder avec perspective. Par exemple, les situations que je crée sont souvent une projection de mes propres préoccupations quotidiennes. En effet, mes questionnements utilisent les mêmes stratégies et les mêmes effets régulateurs que mes œuvres elles-mêmes. Ces préoccupations artistiques, qu'elles soient personnelles, théoriques, pratiques ou esthétiques, mettent l'accent sur les fonctions de ces stratégies, à savoir le contrôle. L'ironie comme mécanisme humoristique de contrôle devient un modérateur de tension, et par là, de stress pour moi-même et les spectateurs.

L'humour est bien plus près de la vie réelle que le drame et les hommes ont souvent moins de courage pour affronter les petits ennuis que les grandes catastrophes!<sup>9</sup>

### 2.3.2 L'ironie : comédie ou tragédie?

Le tragique (ou le dramatique) est, dit-on, universel. Tout le monde quels que soient sa nationalité et son niveau culturel, frissonne devant l'horreur de l'inceste. La comédie, au contraire, semble liée au temps, à la société, au culturel. Mais il est vrai aussi qu'il existe un comique universel : la tarte à la crème en pleine figure, par exemple. En revanche, on pourrait dire que le tragique n'est pas seulement universel mais peut être aussi plus particulier (la mort d'un être aimé, par exemple).

L'ironie, à mon avis, c'est que c'est la société elle-même qui nous impose la tragédie (c'est-à-dire les codes), dont la violation engendre des risques. La fonction

---

<sup>9</sup> Ésope, (probablement VI<sup>e</sup> siècle av.J.-C.), fabuliste grec qui, selon la légende, serait un esclave phrygien affranchi. En réalité, on ignore presque tout de lui ; certaines traditions le décrivent encore comme un être disgracié et bègue. Il serait l'auteur de fables faisant partie de la tradition orale, ayant pour acteurs des animaux qui donnent des leçons aux hommes. Ces fables, recueillies par Démétrios de Phalère, font partie de la culture des peuples indo-européens et représentent sans doute le recueil de fables le plus lu de la littérature. Le poète grec Babrias donna une version en vers des récits ésopiques, probablement aux alentours des I<sup>er</sup> et II<sup>e</sup> siècles av.J.-C., dont Phèdre s'inspira pour écrire une version en latin (I<sup>e</sup> siècle av.J.-C.). Le recueil qui, aujourd'hui porte le nom d'Ésope, est une compilation, en grande part, constituée de paraphrases en prose des fables de Babrias, qui fut établie au XI<sup>e</sup> siècle. Ses écrits devaient fortement influencer la littérature d'Occident ; ils inspirèrent en particulier Jean de La Fontaine. (Définition tirée du site internet: *proverbes-citations*. (2001). <<http://www.proverbes-citations.com/esope.htm>>.



de la société est justement de nous rappeler à chaque pas qu'il y a une loi et on comprend vite que sa violation entraîne des conséquences fatales. En effet, une situation tragique nous démontre ou nous confirme qu'il y a eu une violation, mais elle n'élimine pas la règle, elle nous inspire de la crainte et nous permet de nous conformer ou non à cette règle.

Comme le dit Umberto Eco dans *La guerre du faux*, il existe un artifice rhétorique, concernant les figures de la pensée.<sup>10</sup> Ainsi, mes œuvres sont simplement des interrogations ou une réticences par rapport à des scénarios sociaux connus ou non du public. À l'aide de l'ironie, je tente de montrer différentes variations sans pour autant les rendre explicites de façon discursive. L'ironie de mes œuvres montre très bien qu'il est possible de clouer le bec à normalité (règles), puisque l'ironie est l'affirmation du contraire (de ce qui est, ou de ce que croit la société).

Mais quels sont les scénarios que l'on viole sans avoir à les expliquer? Tout d'abord ce serait le détournement symbolique des règles et des conventions d'une donnée sociale qu'Eco appelle «les règles pragmatiques d'interaction symbolique que le corps social doit considérer comme données».<sup>11</sup> La tarte à la crème fait rire parce qu'on présuppose que dans une fête on mange les tartes et qu'on ne les lance pas à la figure des autres. Cette situation comique mais qui peut être tragique dans un contexte de contestation politique.

J'ai donc compris que pour jouir de sa violation, il faut que la règle soit déjà connue et considérée comme inviolable. Si l'ironie est si libératrice, subversive, c'est qu'elle autorise à violer de la règle. La règle violée par l'ironie est plus ou moins acceptée, et elle l'est d'autant plus puisque qu'elle me permet, dans un espace donné, de jouer à la violer. Ce jeu me donne peut-être l'impression de contrôler la situation, mais m'apparaît un peu simpliste.

---

<sup>10</sup> U. Eco (1985). *La guerre du faux*. Paris : Grasset, p. 371.

<sup>11</sup> Ibid.



La solution que mon travail propose est de trouver parmi ces ambiguïtés une forme qui joue différemment avec les règles de façon à les appliquer dans des situations tragiques, jouant ainsi sur la surprise en créant d'obscurs échanges avec le code. Cette alliance du tragique et de la comédie permet, à mon sens, d'être une meilleure protection et une meilleure critique du code.

Pour opposer et articuler ce rapport, Pirandello parlait «d'humorisme». Pour ma part, j'appellerai ce rapport «ironisme», puisque l'ironie est l'affirmation humoristique du contraire. Si je prends pour exemple de comique une vieille dame décrépite qui se pare comme une jeune fille, l'ironie serait de me demander pourquoi cette vieille dame agit ainsi. Ce faisant, je ne me sens plus détaché par rapport au personnage qui agit contre les règles, mais je commence à m'identifier à lui, je ressens son drame et mon rire se change en sourire.

Ainsi l'ironie dans mon travail ne serait pas victime de la règle qu'elle présuppose, mais elle représente une critique consciente et explicite. Par exemple, l'argutie (subtilité excessive) est proche de l'ironie : elle n'engendre pas la pitié, mais la méfiance (elle nous implique) envers la fragilité du langage. Parallèlement, mes œuvres utilisent cette subtilité et cette méfiance en impliquant ma propre fragilité et celle du spectateur.

Je considère donc l'ironie dans mon travail comme permettant la découverte d'un monde et de son ambiguïté éthique. L'ironie comme une sorte d'exaltation pour relativiser les caprices et les frayeurs humaines ou encore comme le plaisir étrange résultant de la certitude qu'il n'y a pas de certitude.

Les petites frayeurs nourrissent parfois les plaisirs  
L'évidence alimente parfois le doute.<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> Citation tirée d'une de mes œuvres (*Sans doute (?)*) réalisée dans le cadre de l'événement pique-nique VI au parc Lafontaine en 2005 (voir fig. 21 et 22) où un tremplin était déposé au bord d'un lac qui ne contenait qu'un pied d'eau.



fig. 21



fig. 22

### CHAPITRE III

#### L'ESPACE DE JEU COMME RÉSISTANCE

L'espace et le lieu sont très importants dans mon travail, tant dans le processus de création que dans l'œuvre elle-même. Capable de susciter des paradoxes et d'élaborer des ambiguïtés, l'intégration du lieu me permet de franchir et de dépasser les limites fixées. Mes œuvres s'offrent ainsi comme des espaces de résistance et de rupture avec les normes et les conventions, leur conférant parfois une dimension inattendue.

Ma méfiance envers l'ordre et l'institution qui veulent toujours tout organiser m'amène à montrer mon anticonformisme en détournant certaines vérités imposées. Dans mon admiration pour la résistance, il est logique que je distingue des différences là où d'autres voient l'obéissance et l'uniformité. Il est aussi naturel que mon attention se concentre autant sur de minuscules espaces de jeu ironique que sur des tactiques et des ruses subtiles. Mon but est de capter l'attention des spectateurs pour les amener dans une situation de doute, d'angoisse, de panique ou d'incertitude. Est-ce un questionnement sur le pouvoir? Rien n'est moins sûr... Ironiquement, la plupart de mes œuvres sont plutôt des mesures vexatoires et inutiles, qui tentent de faire ressentir leur pouvoir et leur autorité. Peu importe l'ordre à suivre ou à croire, la résistance est la même, l'ordre est joué par mon art, c'est-à-dire déjoué et trompé. Par exemple, ces processus de détournement peuvent servir au «faible» de protection, comme les différentes ruses et les divers moyens de défense qu'utilisent certaines plantes et animaux.

Mon travail s'est développé en deux parties dans cet esprit : l'espace de la galerie et l'espace public. C'est donc en ayant recours à la dynamique de l'installation, de la manœuvre et de la performance que je tente de créer des situations et des actions, souvent déroutantes, qui déclenchent un ensemble de réactions chez les témoins !



### 3.1 La case départ : l'espace comme lieu de l'expérience

Il y a une distinction à faire entre l'espace et le lieu. Un lieu est une configuration qui implique une certaine stabilité. Il y a espace dès qu'on prend en considération des mouvements, des déplacements. Cette espace est en quelque sorte animé par les mouvements qui s'y déploient. Par exemple, le lieu est espace quand un mot devient une parole. En somme, l'espace est un lieu qui a été expérimenté.

L'idée de départ est de trouver à chaque fois un moyen d'amener les gens à vivre une expérience différente de celle qu'ils anticipent. Plus que des objets ou des formes proposés au spectateur : des événements, des expériences. Plutôt que de simplement regarder un objet, le spectateur est investi par l'œuvre, soit parce qu'il entre à l'intérieur, soit parce qu'elle lui est imposée ; il n'a donc pas le ou peu choix et il devient souvent «spect-acteur». L'idée, c'est de lui faire oublier qu'il est spectateur et lui faire vivre une expérience autre qui ne consiste pas à regarder un objet et à l'analyser, mais à vivre un lieu, une émotion. En fait, l'idée de base de mon travail est de faire vivre des lieux à l'intérieur d'un espace.

«L'expérience» à l'origine, l'*experientia* latine, dérive du terme *experiri*, «faire l'essai de», un essai accompli de manière volontaire et dans une perspective exploratoire, visant à «un élargissement ou un enrichissement de la connaissance, du savoir, des aptitudes». Parce qu'elle est une épreuve l'expérience est de nature à dynamiser la création.<sup>13</sup>

Recourir à l'expérience me permet de lutter contre différents phénomènes qui me préoccupent, que je provoque et brusque, en espérant développer un supplément d'émotions et une meilleure compréhension du monde. L'expérience nous fait plus facilement prendre conscience que certains faits, certaines manières d'être et représentations de la réalité sont complexes et souvent ignorés. J'invite donc le promeneur à éprouver, à parcourir, à visiter et à revisiter, en se confrontant de

---

<sup>13</sup> P. Ardenne, (2004). *Un art contextuel*. Paris : Flammarion.

manière répétée à un ou à plusieurs endroits en apparence connus, mais en apparence seulement. L'expérience veut bousculer, renommer notre passivité habituelle vis-à-vis divers acquis, en imposant une confrontation directe.

Toute expérience tient de la provocation. Et vient provoquer ce qu'a sédimenté l'ordre établi. Elle perturbe ce que l'ordre des choses commande, par tradition, paresse ou stratégie, de ne pas bousculer.<sup>14</sup>

### 3.1.1 Les déplacements comme expérience

Puisque mes œuvres tentent de rendre compte de l'expérience par quelque chose comme des déplacements dans l'espace, qu'il s'agisse d'un déplacement du corps ou de l'étagement d'objets, je peux dire que mes réalisations puisent une certaine force des déplacements dans l'espace ; une expérience à vivre mais que l'on tentera peut-être de fuir.

Dans l'Athènes d'aujourd'hui, les transports en commun s'appellent *metaphorai*. Pour aller à la maison, on prend une «métaphore» (un bus, un métro ou train).<sup>15</sup>

En effet, mes œuvres pourraient porter ce magnifique surnom. J'organise (ou désorganise) des lieux et les spectateurs les traversent; ils distinguent des éléments et les relient ensemble ; ils en font leur propre interprétation et leur propre itinéraire, en l'occurrence, leur parcours. M'inspirant d'une panoplie de codes, de conduites ordonnées, j'invente mes propres règles à l'aide du lieu, tout comme le spectateur qui, par ses déplacements, s'inventera ses propres récits; d'ici, je vais là; cet endroit (objet ou pièce) en inclut un autre (un rêve ou un souvenir); etc. Ces lieux sont liés entre eux de façon plus ou moins évidente par des particularités qui précisent le type de passage les conduisant de l'un à l'autre. La transition peut se faire par des propositions qui ne concernent que le vrai, le faux et

<sup>14</sup> Ibid.

<sup>15</sup> M. De Certeau, (1990). *L'invention du quotidien*. Paris : Gallimard.



l'indéterminé (aléthique); ou en rapport à nos connaissances (épistémologie); ou encore par confrontation ou transgression des règles qui régissent nos droits et obligations (déontologie). Ces subtilités métaphoriques que j'utilise représentent bien nos «déplacements» quotidiens; nos transports en commun (nos *metaphorai*).

### 3.1.2 D'une case à une autre : le passage de frontières

Par des interventions sur des lieux, mes œuvres sollicitent une implication mobile et autoritaire par rapport à différentes délimitations (frontières) invisibles ou pas. Ces délimitations, les narrations ou ces récits, sont composés de fragments du quotidien et «bricolés» ensemble. En ce sens, elles illustrent certaines incertitudes et inquiétudes, comme elles ont aussi la fonction d'articuler des espaces. Cette fragmentation du lieu a pour fonction de structurer mes espaces et permettent les jeux d'espaces et la construction du parcours. De la distance qui sépare un sujet de sa pensée, jusqu'aux limites déterminant la place d'un objet, les lieux se créent à partir de frontières (ex : un mur).

Alors que la frontière dans mon travail crée des espaces, elle peut parallèlement causer une perte d'espace, c'est-à-dire que même si mon travail a d'abord comme fonction d'autoriser le déplacement et le franchissement des limites (au prix de certaines conséquences), l'individu peut rebrousser chemin et abandonner l'expérience. Cette réaction est relative et fait appel aux jugements et aux différents degrés de soumission de chacun à des conventions (lois). Elle relève du fondement symbolique d'un pouvoir anonyme, selon lequel toutes les conduites humaines sont souvent incertaines, périlleuses, voire fatales. *Embarras / Débarras* (fig. 23) en est un bon exemple : en pénétrant dans la galerie, le visiteur apercevait une salle vide, ne présentant qu'un mur en construction et cinq portes. J'invitais ainsi le visiteur à satisfaire sa curiosité, tout en prenant le risque que celui-ci retourne sur ses pas, repoussé par l'apparente absence d'œuvre.



*Embarras / Débarras* forçait donc l'exploration de l'espace d'exposition par le spectateur, lui donnant aussitôt le choix de son parcours en lui proposant de franchir un double interdit, soit d'entrer physiquement en contact avec l'œuvre, soit de céder à la tentation d'ouvrir des portes closes.<sup>16</sup>



fig. 23

### 3.1.3 Limites ou passerelles ?

Mes œuvres sont animées par une contradiction qui peut être symbolisée par le rapport entre une *limite* et une *passerelle*, c'est-à-dire entre son espace reconnu, permis, et son espace inconnu, étranger. La contradiction se résout par un choix dans un contexte d'incertitude et de questionnement.

<sup>16</sup> M. -P. Belzile (2006). «L'envers du cube blanc». *Esse – arts+opinions*. n°. 57.

C'est là que se crée une série de contradictions entre chaque délimitation, choix (bon/mauvais, permission/interdiction, vrai/faux, etc.) et la mobilité du spectateur (s'avancer/reculer, abandonner/se retourner, etc.). Paradoxalement ces frontières, créées par des contacts, sont des points de différenciation, mais aussi des points communs.

Mes œuvres, par leur conception, favorisent une logique de l'ambiguïté. Elles transforment la frontière en traversée, la rivière en pont. Elles racontent en effet des inversions et des déplacements : une porte qui ferme est également une porte qui s'ouvre; une palissade, une suite d'interstices qui suscite la curiosité. Cette logique me permet de joindre et d'opposer des éléments ; de les distinguer et de les mettre en danger, de les libérer et de les enfermer. La *passerelle* propose une sorte de transgression de la limite, une possibilité de désobéissance, elle symbolise le départ, l'ambition d'un pouvoir conquérant, ou la fugue, Par conséquent, elle peut mener à un ailleurs qui égare, elle laisse ou fait resurgir l'étrangeté. La limite dans mon travail agit comme ambivalence, elle mène un double jeu. Elle fait le contraire de ce qu'elle dit. Elle autorise l'accès au visiteur qu'elle a l'air de mettre dehors. Ou bien, quand elle marque un arrêt, il n'est pas stable, il suggère plutôt une sorte de «délinquance», comme c'est encore une fois le cas dans *Embarras / Débarras*, lorsque le promeneur se retrouve face à une barrière de sécurité recouverte de miroir, témoin de nos déplacements dans l'espace, témoin aussi de l'hésitation à franchir cet obstacle symbolique (fig. 24).



fig. 24

Si le délinquant existe par l'action et le mouvement, s'il a pour particularité de vivre non à l'écart, mais dans les interstices du code qu'il déjoue et déplace, s'il se caractérise par son parcours, le récit et les sujets de mes œuvres sont délinquants. Là où la société n'offre plus d'issues et d'espoir, là où il n'y a plus d'autre choix que le rangement, mes œuvres sont plutôt un compte rendu anecdotique, une délinquance qui subsiste dans un ordre établi, mais assez légère pour mettre en évidence sa contestation, à la fois, comique et menaçante.

Reste à savoir quels changements cette délinquance produit chez les visiteurs, la société et chez moi. De toute façon, je peux déjà dire qu'en matière d'espace, cette délinquance commence avec la participation. Les spectateurs en



mouvements, marchant, se questionnant, angoissant, riant, sont déjà énonciateurs d'une résistance par l'acte de la pratique de l'espace comme expérience.

### 3.2 La résistance

Je joue peu, pour ne pas dire jamais, les donneurs de leçons, mes œuvres et mes interventions sont toujours présentées sur un ton léger et ironique. Par contre, on retrouve chez elles une certaine détermination de transformer la vie, de s'élever au-dessus des choses et de leur conférer un nouveau sens. Ici, je pense une fois de plus à *Banc de parc aérien* (fig. 11 et 12), qui jouait sur la contradiction entre la lourdeur du banc et la légèreté des ballons, nous interdisant son usage premier, ou encore à *Brimade : compromis ou plaisanterie?* (fig. 25), projet qui est resté à l'état de projet pour des raisons de sécurité. Je pense également à mon installation *Fantasmagorie plus ou moins factice* (fig. 5 à 10), présentée à la 6<sup>e</sup> Manifestation internationale d'art vidéo et électronique (MIAVE) et qui a été interdite par le service des incendies pour les mêmes raisons. En ce sens, mon art se présente paradoxalement comme une forme de résistance qui se retourne souvent contre moi; l'arroseur arrosé...

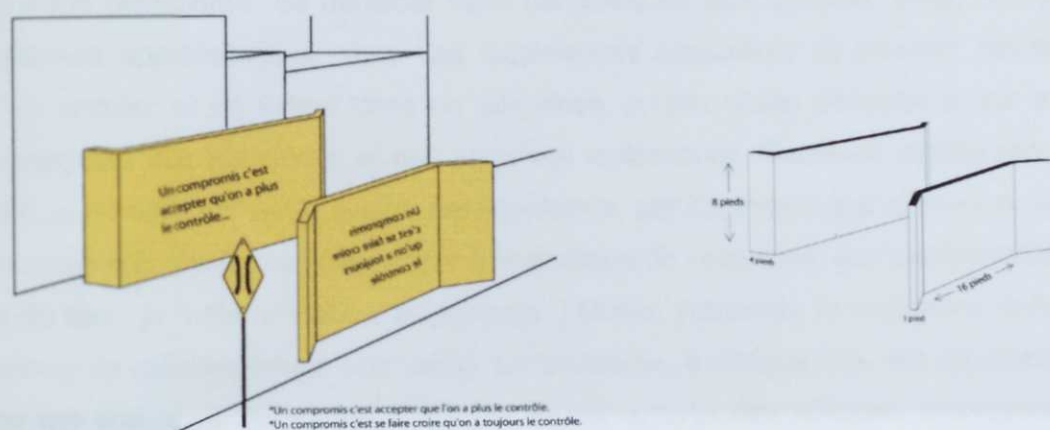


fig. 25

De ce fait, j'entretiens donc un rapport ambigu et paradoxal avec mes œuvres elles-mêmes. L'approche est plus évidente lorsque que je tente de faire écho aux codes et de mettre en évidence l'aspect plus «dramatique» et absurde du quotidien. *Brimade : compromis ou plaisanterie?* (fig. 25) s'inscrit parfaitement dans cet esprit. Dans ce projet, les signes et les signaux les plus conventionnels dérapent, s'embrouillent et se livrent à toute sorte de caprices étranges. En effet, les signes de l'espace public sont détournés de leur usage courant et se jouent des impasses et des culs-de-sac. Paradoxe et résistance, deux thèmes récurrents et omniprésents dans mon travail, se retrouvent ici.

Chez plusieurs, la résistance se joue dans la quotidienneté, loin de la révolution telle que véhiculée par l'esprit utopiste des siècles derniers. Pour les uns, il s'agit de révéler le hors-cadre de la photo dans ses usages communicationnels, montrer ce que cache la photographie, en révéler les injustices; pour les autres, il est question de répondre aux désirs de gens qui sont coupés de leur réalité, puis de constater les constants ratages entre le don de soi et les situations coercitives d'exclusion, de trouble, de misère humaine. Ils exposent les contradictions entre le geste artistique et le réel. Ces démarches pointent l'échec et le gain de conscience qui en résulte dans le contexte d'un acte de création.<sup>17</sup>

Mes œuvres peuvent tout autant avoir le caractère d'une épreuve, d'un événement et d'une découverte. Se déplacer dans certaines de mes œuvres, c'est, non sans certaines appréhensions, vivre des expériences singulières et souvent délicates, c'est circuler tel un acteur dans un suspense, projeté d'une péripétie à une autre ménageant des transitions et des surprises inattendues. Faute de m'approprier le réel, je procède par petits coups, par impulsions, par fragments, par scénarios. Cette stratégie d'éparpillement fait penser à la pratique de l'esquisse, de l'expérimentation et du test ; je mets le visiteur à l'épreuve, j'étudie, j'observe, je m'informe faute de détenir de manière infuse une vérité. Le problème, à chaque fois, est de savoir ce qui est vrai. dans lesquelles C'est par la découverte des relations incongrues et

<sup>17</sup> Chantal Pontbriand, extrait de «Résistance – Resistance», paru dans la revue *Parachute*

imprévues entre les corps, les images, et les choses en présence que l'expérience prend forme.

### 3.3 Les placards

Le motif du placard revient souvent dans mon travail, À mon sens, il symbolise une surcharge d'émotions et d'informations déclenchée par différentes stimulations (malaise, envie). Paradoxalement, cette surcharge a souvent pour effet de créer un vide (ex : impuissance, manque).

Psy. Le spectateur vit une période d'analyse comparative et utilise sa mémoire comme banque de données pour ainsi faire ressortir des «souvenirs» issus d'expériences affectives et de l'apprentissage. De ce fait, le spectateur compare la situation nouvelle (attaque) à des expériences et des connaissances passées afin d'élaborer une réponse adaptée (protection).<sup>18</sup>

En effet, le placard est un endroit dans lequel un individu peut se cacher pour se protéger. Cependant, il est également un lieu dans lequel un autre individu pourrait se cacher pour attaquer. Proie et prédateur peuvent y jouer chacun un rôle. D'autre part, lorsque l'événement le plus commun est caché ou dissimulé, il provoque un plaisir ou, au contraire, une peur. Ainsi, je constate, que ce même événement engendre une déception, ou encore un soulagement.

Par ailleurs, se cacher peut être un plaisir ou un jeu, mais peut aussi être très angoissant. Nous vivons dans un monde où nous sommes tous effrayés, où nous nous sentons seuls et la meilleure protection que nous ayons trouvée est de tenter de tout prévoir et de tout contrôler. Ce qui effraie le plus, ce n'est pas le présent ou

---

<sup>18</sup> Schwann. *Neurophysiologie du stress* (cours de S. Bartolami). En ligne.  
<<http://schwann.free.fr/coursstress.html>>. Consulté le 23 janvier 2004.



la réalité, mais ce qu'on imagine qu'ils cachent; c'est d'imaginer ce qui vient (anticipation).

Se cacher pour cacher la vérité, pour cacher une colère. Se cacher pour se défendre contre l'humiliation. Se cacher comme façon intelligente d'avoir tort. Se cacher c'est de dire que vous n'avez pas tout à fait raison, c'est lâcher prise, c'est d'être pris dans un entre-deux (vérités ou mensonges), c'est se compromettre, c'est se protéger contre soi-même (mais ce n'est pas survivre), c'est se faire croire qu'on a toujours le contrôle, etc. Mais qu'est-ce qui arrive si l'on se fait prendre ou si l'on est mal caché? Si ce qu'on imaginait, qui se cachait, n'était pas la vérité?

Enfin, les placards, que je pourrais appeler des «cellules d'exiguïtés sous tension», sont des contenants, des canevas, dans lesquels je tente d'inscrire ou de stocker ma pensée et mes combats quotidiens. En attendant d'en trouver l'usage ou le sens, ces espaces témoignent de quoi? De quels récits, de quels drames et de quels éblouissements? Des questions, des visions, des prises de conscience, des pertes de contrôle, des vides. Mais comment combler ses désirs ou atténuer ses malaises?



fig. 25

## CONCLUSION

À l'aide de gadgets, de placards, je tente d'amener les spectateurs à reconsidérer des objets, des lieux et des émotions les plus simples à des fins d'émerveillement et de surprise, c'est-à-dire comment rendre exceptionnel ou surprenant ce qui habituellement ne l'est pas.

À l'intérieur de véritable lieux d'inconfort, c'est avec une pointe d'ironie et d'humour que le spectateur explore les tensions que provoque notre rapport à différentes définitions de l'exiguïté en tenant compte des divers états de présence (plein) et d'absence (vide) que je lui fais expérimenter au moyen de la narration, de l'image du quotidien et des lieux physiques présents. J'échantillonne et isole des moments et des gestes banals issus du réel, pour leur donner un caractère événementiel dans lequel le spectateur peut facilement s'y retrouver. Par des retournements de situation et en proposant au spectateur divers états d'âme, mes œuvres se retournent à nouveau vers lui pour l'amener à explorer les frontières tant affectives, physiques que technologiques pour tenter de l'inciter en quelque sorte à reconsidérer certaines barrières que l'on érige souvent et inutilement par envie ou par aveuglement.

D'abord surpris, puis ensuite amusé, le spectateur prend doucement conscience des supercheries, mais aussi de l'ironie des situations, car l'œuvre répond à la fois aux caractéristiques de la réalité et à celles de la fiction. Dans mon travail, la fiction se situe où on ne l'attend pas : croyant voir une œuvre, on voit un piège et croyant voir un piège on voit une œuvre. Même si l'action de piéger est propre à tous les artistes, j'en fais une recherche approfondie, pour faire jaillir une certaine conscience du monde et des « dangers » qui la constituent. J'oblige celui qui regarde à se déplacer comme un acrobate marchant sur une corde, entre le sens et le non-sens, entre le tragique et l'humour, entre l'ordre et le désordre, entre le hasard et la nécessité. Ce que je retiens de mon travail, c'est qu'il est à l'écoute du réel, que j'interviens avec doigté et légèreté là où l'interdit, l'erreur, les lacunes sont

mis à profit dans la recherche d'une compréhension du monde. L'accent est mis sur l'expérience, surtout sur l'étrangeté de l'expérience, et de sa capacité à nous amener hors de nous, c'est-à-dire à nous surprendre et à nous dérouter. Quand la réflexion côtoie l'anecdote, quand un récit en encadre un autre, je suis enchanté par une liberté de composition qui se moque de la règle.



## BIBLIOGRAPHIE

- Ardenne, P. (2004). *Un art contextuel*. Paris : Flammarion.
- Belzile, M. -P. (2006). «L'envers du cube blanc». *Esse – arts+opinions*. n° 57.
- Cauquelin, A. (1996). *Petit traité d'art contemporain*. Paris : Seuil.
- Chillida, E. (1992). *L'espace entre les doigts*. Musée Picasso d'Antibes, p. 9.
- De Certeau, M. (1990). *L'invention du quotidien*. Paris : Gallimard.
- Didi-Huberman, G. (1992). *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Paris : édition de Minuit, p. 14.
- Eco, U. (1985). *La guerre du faux*. Paris : Grasset.
- Erwin Wurm au Palais de Tokyo. (2002). En ligne.  
<<http://www.fcafr.com/detail.do?noArticle=425>>. Consulté le 3 mars 2004.
- Ésope. (2001). *proverbes-citations*. En ligne.  
<<http://www.proverbes-citations.com/esope.htm>>
- Fischli, P., Weiss, D. (1987). *The way things go (Der Lauf der Dinge)*. Allemagne : T & C Film. Vidéocassette VHS, 30 min, son, couleur.
- Guattari, F. (1992). *Chaosmose*. Paris : Galilée.
- Jakobson, R. (1985). *Les catastrophes de la parole*. Paris : Maloine.
- Koesller, A. (1964). *The Act of Creation*. Londres : Hutchkinson.
- Kundera, M. (1995). *Les testaments trahis*. Paris : Gallimard.
- Larivey, M. (2002). *La puissance des émotions, comment distinguer les vraies des fausses?* Montréal : Les éditions de l'Homme.
- Loubier, P., Ninacs, A. -M. (2001). *Les commensaux : Quand l'art se fait circonstances/When Art Becomes Circumstance*. Catalogue d'exposition (Centre des arts actuels SKOL, Montréal, 2001). Montréal : ABC Livres d'art Canada.

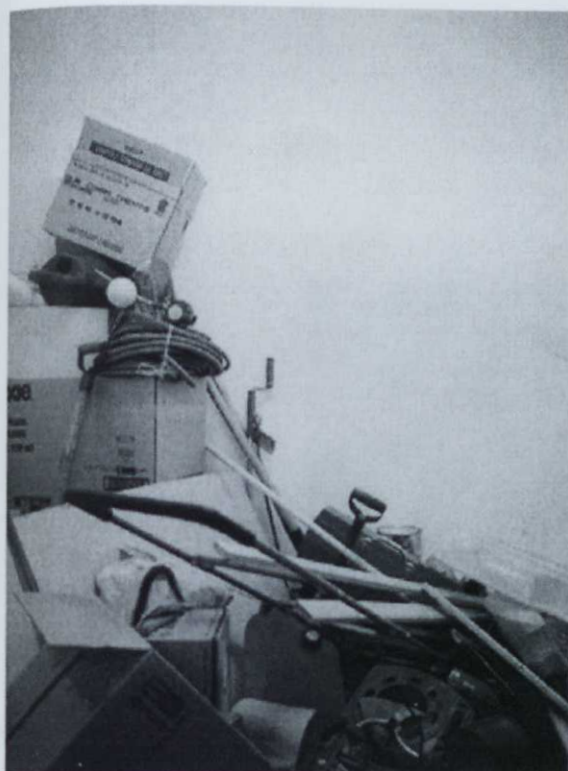
- Lupien, J. (1996). L'apport des sciences cognitives à la sémiotique visuelle : Étude de la représentation des espaces perceptuels dans l'art. Thèse de doctorat, Université du Québec à Montréal, Département de sémiologie.
- Moreau, Y. (2002). «L'obsession du réel (Et si ce n'était qu'un leurre?)». *Etc Montréal*, sept. oct. nov., p. 5-8.
- Loncol Daigneault, C. (2002). «Le réel perdu ou retrouvé». *Etc Montréal*, sept. oct. nov., p. 15-19.
- Pontbriand, C. (2004). «Résistance – Resistance». *Parachute*, n° 115.
- Ressource en Développement inc. (1997-2003). *Le guide des émotions*. En ligne. <<http://redpsy.com/guide/>>.
- Schwann. *Neurophysiologie du stress (cours de S. Bartolami)*. En ligne. <<http://schwann.free.fr/coursstress.html>>. Consulté le 23 janvier 2004.
- Thom, R. (1991). *Prédire n'est pas expliquer*. Paris : Les Éditions Eshel.
- Woodcock, A., Davis, M. (1984). *Théorie des catastrophes*. Lausanne : L'Âge d'homme.

## Patrick Bérubé : *Embarras / Débarras*

Du 18 novembre au 17 décembre 2005

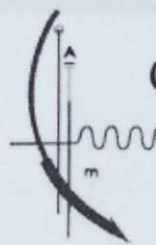
Vernissage le vendredi 18 novembre à 17 h, en présence de l'artiste.

Rencontre avec l'artiste le samedi 10 décembre à 15 h (en français).



Patrick Bérubé est de son temps et les environnements qu'il construit in situ en traduisent le caractère anxiogène, inhérent à notre condition « surmoderne ». Ses installations sont autant de laboratoires de l'expérience humaine où le spectateur se transforme en acteur déjoué par ses propres attentes. À Skol, l'artiste transforme l'espace de la galerie en section d'entrepôt composée de cinq placards, lieux de désordre ordonné où l'acteur/spectateur, en y pénétrant, devra se laisser prendre par diverses stimulations ponctuelles déconcertantes.

Patrick Bérubé is of his time, and the site-specific environments he creates translate the anxious nature of our "supermodern" condition. His installations are laboratories of human experience in which spectators become actors, upstaged by their own expectations. At Skol, the artist transformed the gallery space into a section of warehouse composed of five cupboards. The space becomes a locus of organized chaos where the actor/spectator entering it is disconcerted by various stimulations.



Québec

CONSEIL DES ARTS  
DE MONTRÉAL



Conseil des Arts  
du Canada

Canada Council  
for the Arts

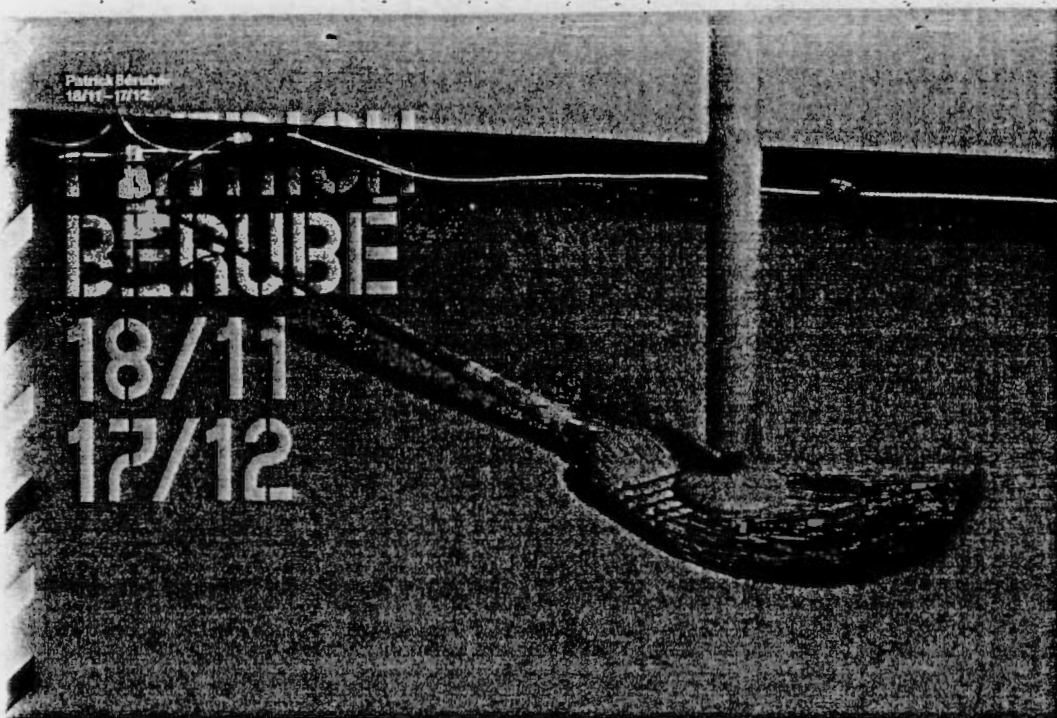


Montréal

SAGAMIE

Le Centre national de recherche et d'innovation en arts contemporains technologiques





Centre des arts  
actuels Skol

**SKOL**

Centre des arts  
actuels Skol  
170, rue Sainte-Catherine O.  
Montréal H4  
H3B 1A2  
514-398-9322

Téléphone : 514.398.9322  
Télécopieur : 514.398.0767  
[www.skol.qc.ca](http://www.skol.qc.ca)  
[skol@skol.qc.ca](mailto:skol@skol.qc.ca)

Métro Place-des-Arts  
Entrée libre et accessible  
du mardi au samedi  
de 12h à 17h

Catherine Bodmer  
18/11 - 24/09  
Maritza Aslizadaeh  
10 - 15/11

Patrick Bérubé

18/11 - 17/12

Vernissage

18/11 à 17 h

Patrick Viallet

13/01 - 11/02

Frédéric Lavoie

24/02 - 25/03

Deva Eveland

28/03 - 01/04

Laurent Sfar

14/04 - 13/05

Marcio Lana-Lopez

26/05 - 23/06

Martin Beauregard

30/06 - 23/08

[www.skol.qc.ca/](http://www.skol.qc.ca/)

[martin\\_beauregard.htm](http://martin_beauregard.htm)